

A 18. század vége és a 19. század gyökeres változást hozott az építészet történetében. Az addig alapjában homogén építészeti formanyelv, melyet a hagyomány folyamatossága határozott meg, felbomlott és valami újnak adott helyet. Emil Kaufmann az autonóm építészet létrejöttéről beszél, ami az alaprajz és térformák önállóságát jelentette, elsősorban a forradalmi építészek munkássága nyomán.¹ De a 19. században a homlokzati architektúra korábbi kötöttségekből való kiszabadulása, ha úgy tetszik önállóságára is megtörtént, ha nem is a forradalmi építészek által elképzelt módon, hanem a történeti stílusok újfajta értelmezésével illetve felhasználásával. Története során az európai építészet folyamatosan és gyakran meglehetősen tudatosan merített az előző évszázadok tárházából, elég ha például csak a reneszánszra gondolunk.² A 19. században azonban minőségi változás állt be annyiból, hogy a régi stílusok iránti érdeklődés és azok újbóli felhasználásának tudatossága óriási mértékben megnőtt, és a művészeti alkotó folyamat legfőbb elemévé lépett elő. A felújított stílusok, mint valami fúga szolamai, váltakozó intenzitással egymás mellett tovább éltek. A történeti stílusok felhasználása karöltve járt azok kutatásával és feldolgozásával, a művészettörténet szaktudománnyá szerveződése közvetlen hatást fejtett ki az építészeti életre. A kutatás tárgyává váló stíluskorszakok a gyakorlati építészeti érdeklődés homlokterébe is kerültek.³ Íme néhány alapvető publikáció kronológiai sorrendben, ami az építészet stílusait illetve neostílusait is jelzi: Stuart és Revett: *Antiquities of Athens* (1762, 2. kötet 1789), Violett-le-Duc: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (1854–1868), Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), Cornelius Gurlitt: *Geschichte des Barockstils und des Rokoko in Deutschland* (1889). Az első ilyen jellegű kiadványok éppúgy útirajzok illetve felmérési rajzok mint történeti munkák és mintakönyvek; önálló műfajokká később kristályosodnak ki. A 19. század elejének romantikus történeti érdeklődését a század derekától az exactabb pozitivisták szemlélet váltja fel; ezzel párhuzamosan komolyodik és nyer archeológiai precizitást az építészet illetve annak neostílusai, a csúcspontot e tekintetben 1870 körül érve el.

A magyarországi építészetben az 1840-es években válnak uralkodóvá a felújított stílusok.⁴ A nyugat-európai országokkal szemben a romanikát és a gótikát nem tekintették nemzeti stílusnak, magyar találmánynak, a romantika e jelentős aspektusa hiányzott a korszak építészeti gondolkodásából. Henszlmann Imre, a század középső harmadának egyetlen számottevő építészeti teoretikusa is legfeljebb azzal tudott érvelni a gótika mellett 1861-ben az Akadémia palotája körüli vitában, hogy „nemzeti történetünk fénykorai karöltve járnak a csúcsíves stýllyel.”⁵ Korábbi, 1846-ban megjelent *Kassa városának ó-német stýlű templomairól* című munkájában, amely az első magyar műtörténeti monográfia volt, még a gótika német eredetét fogadja el, később felismeri, hogy a stílus szülőhazája Franciaország. Feszl Frigyes magyar stílust teremtő próbálkozásai egészen más alapon nyugszanak, de ezek elszigetelt kísérletek⁶; a korszak építészetét a Nyugat-Európából ismert stílusformák határozzák meg. A félköríves stílus, a „Rundbogenstil” Dél-Németországból kerül Magyarországra, a felújított gótika mint általános európai áramlat érkezik ide. A romantika korában kezdtek el élenkebben foglalkozni az épületanyagok és díszítő iparművészeti technikák kérdésével, amiben a régihez való igazodás, a régi felélesztése volt az egyik fő szempont. A kölni dómépítés által létrehívott neogótikus iskola hatása e szempontból számottevő Magyarországon. Az építőanyag valódi textúráját feltáró nyerstégla építészet legkorábbi műve-

lője hazánkban az osztrák Hans Petschnig, a budai főreáliskola és a Szekszárd-újvárosi római katolikus templom építész, aki kapcsolatban állt a kölni kör képviselőivel⁷. A budai kapucinus templom üvegablakait 1856-ban Friedrich Baudri kölni üzeméből szállították⁸, mely a kölni dóm üvegablakainak legjelentősebb szállítója, egyáltalán e középkori művészeit ág felújításának egyik úttörője volt⁹. A kőfaragás mesterségének újraélesztése ugyan csak összefügg a gótizálással. Heinrich Ferstel a kölni Dombauhütte tapasztalatait vette át a bécsi Votivkirche építőműhelyének felállításakor; ebből a műhelyből szerződttetett kőfaragókat 1869-ben Schulcz Ferenc a vajdahunyadi vár restaurálásához¹⁰.

Schulcz Ferenc Friedrich Schmidt bécsi Dombaumeister tanítványa volt, akárcsak Steindl Imre és Schulek Frigyes. Mindhárman 1868-ban tértek vissza Bécsből Magyarországra¹¹. A következő másfél évtizedben azonban nem a neogótikáé, hanem a neoreneszánszé a szó. Az építészet történeti kötöttsége ekkor éri el csúcspontját, a „stílusiztaság” alapvető igény lesz. A romantikus korszak építészeti sémájának, a tömszerűségnek és a tömbök axisokkal történő egyenletes tagolásának még meghatározóbb szerep jut. A „tisztá” anyagok – faragott kő és nyerstégla – a homlokzatokon egyre-másra feltűnnek. Az épületeken alkalmazott tásművészetek további újrafelfedezett művészeti ágakkal és technikákkal bővülnek, ilyen a freskó, a sgraffito, a plasztika, a mozaik, a márványozás, a kovácsoltvas – az érett barokk után ez a Gesamtkunstwerk következő nagy korszaka, amikor az építészet legteljesebben tudja integrálni a tásművészeteket. A szembetűnő, nagy változás természetesen a stíluselőkép váltás, a neoreneszánsz szinte teljes egyeduralma. Érdekes jelenség, hogy míg a gótikát – legalábbis Európa más országaiban, de valamennyire nálunk is – jelentős vallási, nemzeti, erkölcsi motivációk és vitairatok támogatták, a neoreneszánsz látszólag szinte „magától”, spontán diadalmaskodott. Magyarázat erre formakincsének univerzális jellege és jól variálhatósága, valamint asszociációs értéke: a reneszánsz a szabadság, a polgárosodás, a tudományos gondolkodás korszaka. A neoreneszánsz a szabadversenyos kapitalizmus, a Gründerzeit adekvát stílus-megfelelője. Nem szabad viszont elfelejtenünk, hogy a klasszikus, itáliai gyökerű neoreneszánsz Európa többi országában nem tett szert ilyen túlsúlyra, illetve nem történt ilyen hirtelen modus-váltás. Angliában a 19. század egészét a stíluspluralizmus jellemzi, a neogótika mint legnemzetibb stílus mindvégig igen jelentős szerepet játszik¹². Franciaországban a század második felében a francia reneszánszból és barokkból merítő Second Empire a legfontosabb irányzat¹³. Leginkább Németországban és Ausztriában volt a neoreneszánsznak a magyarországihoz hasonló elterjedtsége¹⁴. Azonban Németországban már az 1870-es évek első felében megjelenik a német neoreneszánsz, részben a francia Second Empire ellenhatásaként, és az egyik legfontosabb neostílus lesz. Ausztriában sincs az olasz neoreneszánsznak olyan kizárólagossága, mint nálunk. Míg 1870-ben Bécsben megteszik az előkészületeket a Friedrich Schmidt-tervezte neogótikus városháza építésére, Steindl Imrének meg kell változtatnia az éppen megkezdett pesti Új Városháza terveit, neogótika helyett neoreneszánsz stílust kívánnak a városatyák¹⁵; Gottfried Semper és Carl von Hasenauer 1873-as terve a bécsi Kaiserforumhoz pedig már a barokkot idézi¹⁶, melyet sokan az „osztrák stílus”-nak tekintettek a német neoreneszánszsal szemben. Mindebből kiderül, hogy a század derekán és azután is tovább munkált a romantika korában megfogant idea, a nemzeti stílus megtalálása, a nemzeti építészet megteremtése, csak éppen a pozitivistá művészettörténet tudomány eredményeivel felvértezve. Magyarországon a művészettörténet-írás nem állt még a nyugat-európai szinten, de nem is igen lehetett volna találni a „nagy stílusok” közt olyat, amely nemzetinek lett volna tekinthető. Így érthető, hogy az olasz neoreneszánsznak nem volt tényleges vetélytársa. Sőt, olyan természetesen, fenntartás nélkül fogadta be és tette magáévá ezt a stílust a magyar építészeti élet és a közvélemény az 1870-es és 80-as években, hogy a neoreneszánsz tulajdonképpen akár nemzeti építőstílusnak is tekint-

hető. A helyzet hasonló, mint a 19. század első felében, amikor egy másik internacionalista stílus, a klasszicizmus bizonyult igen jól adaptálhatónak a magyar viszonyokhoz, illetve felelt meg rendkívüli mértékben a magyarországi ízlésnek. A klasszikához való kötődés a század derekán, a romantikus korszakban is jelentkezik hazánkban, hiszen a gótizálásnál a romanikát és korareneszánszt is idéző Rundbogenstílt sokkal inkább elfogadták és alkalmazták⁷. Ha valami, akkor ez a klasszikus vonulat az egyik legjellemzőbb vonása a század magyar építészetének.

Az 1890-es évektől a stílusok tisztasága egyre kevésbé fontos, a fantázia és az egyéni invenció teret nyert a történeti hűséggel szemben. A homlokzatok mozgalmassabbá, impresszionisztikussá válnak. Előfordul egy épületen belül is a stílusok keveredése, de a stíluspluralizmus általában is tág teret kap. Ez már a bomlási folyamat, amely sok hasonlóságot mutat az 1840 és 1870 közötti korszakkal. Nemcsak a stílusformák szabadabb értelmezése miatt, hanem az emocionális töltet miatt is – az egyik romantikus, a másik patetikus.

A fentiekben a 19. századi építészet múlthoz való viszonyát próbáltam elsősorban áttekinteni. Ez a viszony meghatározó tényező, a korábbi korszakokhoz képest intenzívebb és minőségileg új. A folyamat átível a század nagy részén, csúcspontját Magyarországon 1870- és 1890 között éri el. Ennek fényében érdemes a terminológia kérdését is felvetni. Magyarországon a történeti stílusok tudatos felújításának első korszakát romantikának szokás nevezni; a körülbelül 1870-től 1910-ig tartó időszak neve a közelmúltig eklektika volt, ezen belül az 1870–1890 közti szakasz mint koraeklektika, az 1890–1910 közti mint későeklektika szerepelt⁸. A korszakhatárokkal egyet tudok érteni, az elnevezéssel nem. Az eklektika a különböző elemek összeválogatására utal, és ezzel a *módszert* jelöli meg. A történeti felé irányuló *szemléletet*, és ezzel a stílus lényegét a historizmus szó fejezi ki. A *Magyar művészet 1890–1919* című kézikönyv (1981) már ezt a szakkifejezést használja, a kézikönyv érintkezéskötetében is historizmus fog szerepelni – mindamellett még egyáltalán nem tekinthető a szó meggyökeresedettnek, még talán a szakmai használatban sem. Viszont mielőtt a kézikönyv 1780–1890 közti korszakot feldolgozó kötetével hosszú távra terminológiai normát adnánk, érdemes lenne megfontolni a „romantika” és „historizmus” építészettörténeti szakszavak eddigi használatának továbbfinomítását és részleges revízióját. Az 1930-as években egy német szerző a historizmusra még azt a definíciót használta, hogy az „pozitívista irányban elfajzott romantika,”⁹. Időközben óriási lendületet vett a historizmus kutatása; a historizmus, amely korábban a legmegvetettebb stíluskorszaknak számított, igen nagymértékben felértékelődött illetve tényleges súlya és jelentősége elismerést nyert. Az újabb kutatás egyre inkább a romantikus korszakot tekinti a historizmus nyitányának, mind részben már tudatos történetisége, mind stíluspluralizmusa miatt. Megfordult tehát a helyzet, és nem a romantika felől közelítenek a historizmusához, hanem megfordítva. Ezt tükrözi Renate Wagner-Rieger terminusa, aki *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert* című művében (1970) az 1830–1860 közötti időszak építészetét már romantikus historizmusnak nevezi; teszi azt annak ellenére, hogy elismeri a szemléletbeli különbséget a historizmus későbbi periódusával szemben, amit mint az idealizmus és a pozitívizmus közti ellentétet jellemez. Javaslom, hogy az 1840–1870 közötti időszak magyarországi építészetének stílusmegjelölésére az eddig használatban levő romantika helyett mi is fogadjuk el a „romantikus historizmus” szakkifejezést. Ennek természetesen az a következménye, hogy a historizmus következő, körülbelül 1870 és 1890 közötti szakaszára is megfelelő jelzőt kell találni. A korábban használt későeklektika helyett a késő historizmus szerepel a kézikönyvben, amivel teljes mértékben egyet lehet érteni. Nem lenne megfelelő azonban ennek analógiájára a kora eklektikából kora historizmust csinálni. Az 1870–1890 közti két évtized a historizáló szemlélet legteljesebb és legkövetkezetesebb érvényesülését jelenti a

magyarországi építészetben, a folyamat kiteljesedését, melyet korainak minősíteni értelmetlenség. (Annál inkább, mivel a romantikus historizmus de facto a kora historizmusnak felel meg.) Lehetséges a Wagner-Rieger-féle szakkifejezés, a „szigorú historizmus” átvétele — ez a stílus tisztaság elvére utal —, de ennél szerencsésebbnek, kifejezőbbnek találnám az „érett” megjelölést. A romantikus historizmus, az érett historizmus és a késő historizmus szakkifejezésekkel végre szilárdabb terminológiai keretet tudnánk adni a magyar építészet egy igen gazdag és fontos korszakának, melynek kutatása egyre nagyobb lendületet vesz, s ugyanakkor jobban igazodnánk a nemzetközi szakirodalom fogalmaihoz is.

JEGYZETEK

1. KAUFMANN, E.: Von Ledoux bis Corbusier. Wien, 1933; KAUFMANN, E.: Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France. Cambridge, 1955.
2. GÖTZ, W.: Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes. „Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” XXIV. (1970) 196–212.
3. BADSTÜBNER, E.: Kunstgeschichtsbild und Bauen in historischen Stilen — Ein Versuch über die Wechselbeziehungen zwischen kunstschriftlichem Verständnis, Denkmalpflege und historischer Baupraxis im 19. Jahrhundert. In: KLINGENBURG, K.–H. (Hrsg.): Historismus — Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig, 1985.
4. KOMÁRIK D.: A romantika építészete Magyarországon. Bp., 1978. Kézirat, kandidátusi disszertáció.
5. HENSZLMANN I.: Minő stylen építsük a M. Tud. Akadémia épületét? „Budapesti Szemle” XII. (1861) 375.
6. Feszli Frigyes 1821–1884. Kiállítás a Budapesti Történelmi Múzeumban 1984. A kiállítás anyagát válogatta, a bevezető tanulmányt és a katalógust írta: DR. KOMÁRIK D.
7. GIERSE, L.: Berichte aus Ungarn im „Organ für christliche Kunst” aus den Jahren 1853–1873. Megjelenés előtt az „Acta Historiae Artium”-ban
8. Die Ofner P. P. Kapuzinerkirche und das Kloster. „Pester Lloyd” 1856. 281. sz. dec. 3.
9. RODE, H.: Die Wiedergewinnung der Glasmalerei. Mit einem Exkurs zu den Mosaiken. In: TRIER, E.–WEYRES, W. (Hrsg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Düsseldorf, 1979.
10. „A Magyar Mérnök-Egylet Közlönye” IV. (1870) 42.
11. SISA, J.: Steindl, Schulek und Schulcz — drei ungarische Schüler des Wiener Dombau-meisters Friedrich von Schmidt. „Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien” XXXVII. 3. sz. — 1985 szeptember 1–8.
12. CLARK, K.: The Gothic Revival. 3. kiadás. John Murray 1962.
13. HITCHCOCK, H.–R.: Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. The Pelican History of Art. 4. (2. paperback) kiadás. Harmondsworth, 1977. 191–208.
14. BRIX, M. — STEINHAUSER, M. (Hrsg.): „Geschichte allein ist zeitgemäß”. Historismus in Deutschland. Anabas-Verlag Kämpft 1978.; MILDE, K.: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts, Dresden, 1981.
15. SISA J.: A pesti Új Városháza, „Ars Hungarica” 1983/2. 251–268.
16. PLANNER-STEINER, U.: Friedrich von Schmidt. EGGERT, K.: Gottfried Semper, Carl von Hausenauer. Die Wiener Ringstrasse — Bild einer Epoche. Wiesbaden, 1978.
17. KOMÁRIK D.: A „félköríves” romantika építészete Magyarországon. „Építés-Építészettudomány” XVI. (1984) 1–2. sz. 139–193.
18. GERŐ L.: Az építészet koraelektikus stílusa. „Művészettörténelmi Értesítő” II. (1952) 99–106.; GERŐ L.: A XIX. század végi későelektikus építészet jelentősége Budapesten. „Műemlékvédelem” IV. (1960) 3. sz. 162–175.
19. BAUCH, K.: Klassik-Klassizismus. In: Das Werk des Künstlers I. 1939/40. Új kiadás: BAUCH, K.: Studien zur Kunstgeschichte. Berlin, 1967. 40–50. (GÖTZ 2. jegyz. i. m. nyomán.)

József Sisa: Einige Probleme der Architektur der Romantik und des Historismus

Das Interesse für die historischen Stile und die Idee ihrer Wiederverwendung ist in der Architektur des 19. Jahrhunderts im Vergleich zu den vorangegangenen Epochen enorm gewachsen und zu einem der bedeutendsten Faktoren des künstlerischen Schaffungsprozesses geworden. Dies stand in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der positivischen Kunstgeschichtsschreibung bzw. mit der Bearbeitung der einzelnen Stilepochen.

Die wiederbelebten mittelalterlichen Stile sind in Ungarn in den vierziger Jahren vorherrschend geworden, aber im Gegensatz zu Westeuropa wurden sie hier nicht als nationale Stile angesehen, dieser bedeutende Aspekt der Romantik fehlte aus dem architektonischen Denken der Epoche. (Die Versuche von Frigyes Feszli zur Schaffung eines Nationalstils beruhten auf ganz anderen Grundlagen, ausserdem blieben sie isolierte Ansätze.) In den 70er und 80er Jahren errang die italienische Neurenaissance die Vor-

herrschaft, diesen Stil konnte sich die ungarische Architektur ohne Vorbehalte aneignen. Die italienische Neurenaissance spielte auch in Deutschland und in Österreich eine wichtige Rolle, aber dort traten bald auch die deutsche Renaissance und der Barock als Neo-Stile auf. Nach der Jahrhundertmitte wirkte die romantische Idee des Nationalstils weiter, nun aber mit den Ergebnissen der positivistischen Kunswissenschaft ausgerüstet. In Ungarn gab es keinen wiederzubelebenden historischen Stil, im Laufe des gesamten 19. Jahrhunderts war jedoch die Bindung an die Klassik besonders eng. (Früher entsprach der Klassizismus den Ansprüchen und dem Geschmack in Ungarn in besonderem Masse.)

In der Architektur des 19. Jahrhunderts wurde das Verhältnis zur Vergangenheit zum wichtigsten Aspekt, dies kommt in Termin „Historismus“ deutlich zum Ausdruck. Im Einklang mit der internationalen Forschung, besonders mit der österreichischen und der deutschen Fachliteratur möchte ich für die Bezeichnung der einzelnen Etappen der historisierenden Architektur in Ungarn folgende Termini vorschlagen: 1840–1870: romantischer Historismus, 1870–1890: Hochhistorismus (oder reifer Historismus), 1890–1910: Späthistorismus.

